Konservatoryum - Conservatorium
Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, 2022
ISSN: 2146-264X
E-ISSN: 2618-5695

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Üç Bagatel: Bir İlhan Baran Portresi

Three Bagatelles: A Portrait of Ilhan Baran

Onur Arınç DURAN[1]

DOI: 10.26650/CONS2022-1088422

ÖZ

Bu çalışmada, çağdaş Türk müziği bestecilerinden İlhan Baran'ın *Üç Bagatel* adlı piyano müziği incelenmiştir. Baran'ın birçok yazısında ve sözlü demecinde, çağdaş Türk müziği bestecisini evrensel olmaya götürecek olan yolun "yöresel verilerden" geçtiğini, bestecinin bu yolda edindiği verileri ise dilediği tekniği seçerek müzik içerisinde eritmesi gerektiğini vurguladığı görülmektedir. Bu bağlamda, Anadolu'nun yöresel verilerini soyutlamacı bir yaklaşımla ele alan Baran'ın, soyut sanat anlayışının bir yansıması olan *Üç Bagatel* adlı piyano müziği incelenmeye uygun bulunmuştur. İnceleme sürecinde, besteci ile yapılan kişisel görüşmelerin ve yazılarının ışığında bir arayışta bulunulup, tümdengelimci bir yaklaşımla *Üç Bagatel*'in özüne inilerek kavramsal kökenleri aranmış, araştırma sonucu elde edilen bulgularla tekrar tümevarımcı bir anlayışla bütüne uzanan bir inceleme yapılmıştır. *Üç Bagatel*'i Paul Klee'nin resim anlayışından etkilenerek bestelediğini aktaran Baran'ın, Klee'nin resim anlayışının ve yapılan incelemelerde elde edilen sonuçların merkeze konulmasıyla, eserin kompozisyonunda Klee'ye ait ne gibi izler taşıdığı araştırılmıştır. Bu çalışmanın neticesinde, *Üç Bagatel*'de kullanılan müziksel verilerin ve bu verilerin işlenme biçimlerinin analizinin, Baran'ın müzik diline ve soyutlama yöntemlerine ışık tutması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: İlhan Baran, Üç Bagatel, Paul Klee

ABSTRACT

This study examines the piano music of İlhan Baran, one of Turkiye's contemporary composers, and his "Three Bagatelles." Baran is seen in many of his articles and speeches to have emphasized that the path leading contemporary Turkish composers to become more universal should be based on the local données cultivated through any technique the composer chooses. In this context, the composer's piano piece "Three Bagatelles," a work that reflects Baran's language, abstractionist approach to the local musical données of Anatolia, and understanding of abstract art, has been deemed suitable for examination. Through this process, this study searches for the essence of the conceptional roots of his "Three Bagatelles" in light of the composer's articles and personal interviews and examines the essence itself using a deductive approach. The study then reexamines the entire piece using what was obtained from these points with an inductive approach. The findings are discussed with respect to Baran's words declaring the influence of Paul Klee's painting style on "Three Bagatelles" and references to Klee's artistic approach in order to define Klee's traces in the composer's work. As a result of this study, the musical data obtained through examination and analysis is intended to be able to shed light on Baran's musical language and methods of abstraction.

Keywords: İlhan Baran, Three Bagatelles, Paul Klee

[1]Öğretim Görevlisi, Milli Savunma Üniversitesi Bando Meslek Yüksekokulu, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Bölümü, Ankara, Türkiye

ORCID: O.A.D. 0000-0002-8631-5454

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Onur Arınç DURAN,
Milli Savunma Üniversitesi Bando Meslek Yüksekokulu, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Bölümü, Ankara, Türkiye
E-posta/E-mail: onurarincduran@gmail.com

Başvuru/Submitted: 15.03.2022
İlk Revizyon/Revision Requested: 28.04.2022
Son Revizyon/Last Revision Requested: 07.06.2022
Kabul/Accepted: 09.06.2022
Online Yayın/Published Online: 27.06.2022

Atıf/Citation: Duran, OA. (2022). *Üç Bagatel:* Bir İlhan Baran portresi. *Konservatoryum - Conservatorium, 9(1)*, 79-108. https://doi.org/10.26650/CONS2022-1088422

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

EXTENDED ABSTRACT

This study examines the piano music of İlhan Baran, the contemporary Turkish composer, and his "Three Bagatelles." As a student of Ahmed Adnan Saygun, a first-generation contemporary Turkish music composer, Baran has synthesized the modernist techniques of his age with the essence of Turkish folk music using abstractionist approaches. This study aims to shed light on the composer's musical identity by centering on one of his early works, "Three Bagatelles," in the context of its relation to Paul Klee's art and to investigate the structure of the piano piece itself.

As a result of the literature survey completed at the beginning of the research process, not many studies are seen regarding Baran's work that have focused on analyzing his work and musical language. Many of the existing studies have paid attention to the pedagogical importance of the composer's works, while others involve broad-scale research without scrutinizing the composer's musical language. In this context, this research is hoped to be able to contribute to filling this existing gap and to reflecting upon the composer's musical approach in order to represent a modal for contemporary Turkish compositional techniques in light of the composer's own articles and speeches.

The study method involves a series of structural and serial analyses carried out on the work. Following these analyses, the obtained findings are interpreted in terms of their relationship to abstractionist music and to Paul Klee in light of the composer's own articles and speeches about "Three Bagatelles". As part of the work's title and defining its structure, a bagatelle indicates a short instrumental piece mostly composed for piano without any specific form or structure (Brown, 2001). By taking the work's shapeless structure into consideration, each bagatelle is first analyzed regarding its form. As a result of these analyses, the characteristic shapes of the bagatelles are uncovered and discerned. The musical nuclei the composer used in the work are found through a serial analysis of these determined characteristic shapes. The essence of the music is then discovered using the findings obtained from this deductive approach. In light of these discoveries, the shape symmetries and patterns the composer constructed in the music are revealed, this time with an inductive approach that covers the whole in detail. Lastly, the study comments on the resemblances between "Three Bagatelles" and Klee's art by following these findings and the ideas the composer presented in his articles.

In the extractions from these analyses, “Three Bagatelles” is seen to have been constructed and composed with an unshaped formal approach. Each bagatelle seems to center on a series of shapes denoting traditional folk music instruments and made of tetrachords created from various serial abstractions derived from Turkish folk music.

The results of these analyses show a picture of the composer’s abstractionist approach of his time. In Baran’s work, the music is seen to be rich in terms of the modernist composition techniques of his age, with practically mathematically constructed shape patterns and symmetries not disrupting the natural sound. By examining the studies on Klee and his understanding of art together with Baran’s interviews and articles about his own music, Klee’s artwork and use of form, figures, and abstractions is concluded to have inspired and helped construct the philosophical aspect “Three Bagatelle.”

By following Baran’s own words and matching them to his style of composition, the framework of this piece can be considered a template for how to make abstractions of the local musical données in order to tread a path to a universal genuine language.

Giriş

Çağdaş Türk besteciliğini incelerken bu alanda Cumhuriyet dönemi ile başlayan kurumsallaşma ve atılımların tarihselliğinin göz önünde bulundurulması, çağdaş Türk müziğinin doğuşunu ve gelişimini anlamak ve İlhan Baran'ın da içinde bulunduğu kuşağın müzik dilini kavramak için önemlidir. Yeni kurulan cumhuriyetle müzik alanında bir devrim amaçlanmış, bu konuda ilgili gençler yurtdışına gönderilerek eğitim almaları sağlanmış, böylelikle müzik sanatı alanında bir ekolleşme hedeflenmiştir (Mimaroğlu, 2014, s. 185). Yurtdışında eğitim görüp ülkelerine dönen besteciler, çağdaş Türk müziği tarihinde birinci kuşak olarak anılmış, bu bestecilerin öğrencileri olanlar ise zamanla kendi aralarında ikiye ayrılarak, bir kısmı birinci kuşağın izinden giden bir yazıyı benimserken; diğerleri Batılı çağdaşlarının izinden giderek, yenilikçi anlayışın öğelerinden yararlanmaya yönelmişlerdir (Çöloğlu, 2005, s. 12). Bestecilik anlayışı bu tür bir karşıtlaşmayı içermeyen Baran'ın, bu iki yaklaşımı sentezleyen bir anlayışı benimsediği söylenebilir.

Literatüre bakıldığında bestecinin müziksel anlayışını incelemeye yönelik yapılan çalışmaların[1] sınırlı sayıda olduğu, daha çok eserlerinin pedagojik açıdan değerlendirildiği görülmüştür. İlhan Baran'ın müzik dilinin çözümlenmesinin bestecinin yaklaşımlarını ve soyutlama yöntemlerini açıklığa kavuşturabileceği ve bunun yanında çağdaş Türk müzik tarihine de ışık tutabileceği öngörülmüştür. Baran, genç yaşlarından itibaren yeni teknikler denemeye ilgi göstermiş ve soyutlama arayışlarına yönelmiştir. Bestecinin, *Üç Soyut Dans* (1958), *Üç Bagatel* (1959), *İki Sesli Sonatina* (1963), *Yaylı Çalgılar Dördülü* (1964) ve *Bir Bölümlü Sonatina* (1965) isimli eserleri, soyutlama arayışlarına örnek olarak verilebilir. Bu eserler arasında yer alan *Üç Bagatel*, bestecinin soyut sanat anlayışını yansıtan bir eser olarak çözümlemek üzere seçilmiştir. Bu bağlamda, yapılan inceleme İlhan Baran'ın *Üç Bagatel* özelinde kullandığı tekniklerin çözümlemesini ve kendi döneminin sanat dünyası içerisinde konumlandığı düzlemi irdelemeyi amaçlamıştır.

Çalışmada yöntem olarak yapısal analiz yoluyla, bütünden adım adım detaya inilmiş, bu noktada kompozisyonun yapıtaşları olan figürler analiz edilerek dizisel kökenleri aran-

1 Bestecinin müziksel anlayışına yönelik yapılan incelemelere İvan Çelak'ın *İlhan Baran'ın Piyano Yapıtlarının Taşıdığı Müzikal Değerler* ve Erdem Çöloğlu'nun *Çağdaş Türk Bestecilerinin 20. yy. Müziğinin Modernist Anlayışlarıyla Etkileşimi-Orkestra İçin Müzik* başlıklı yüksek lisans tezlerinin yanında, Gergana Yıldız'ın "The Abstract Approach to the Turkish Aksak in the Piano Music of Ahmed Adnan Saygun and Ilhan Baran" başlıklı makalesi örnek gösterilebilir.

mıştır. Ortaya çıkarılan bulgularla bütünün geniş perspektifli değerlendirmesine uzanan bir izlek belirlenmiş; detaydan tekrar bütüne bakılarak, Baran'ın kendi beyan ve yazılarının da ışığında ve *Üç Bagatel* eseri bağlamında bestecinin müzik dilinin ve bestecilik anlayışının irdelenmesi amaçlanmıştır.

İlhan Baran ve Müziği

Seçkin bir entelektüel olan İlhan Baran, antik Anadolu uygarlıklarından günümüze değin uzanan müziksel nüveyi, kendine özgü bir süzgeçten geçirerek, çağdaş tekniklerle sentezlediği bir kompozisyon dili yaratmayı seçmiştir (Say, 1998, s. 104). Bu yaklaşımın oluşum süreci, Baran'ın, tüm diğer sanat dallarında ortaya konan çağdaşı eserler ile bilim dünyasının güncel gelişmelerine yönelik çeşitli kişisel meraklarının[2] yanında eğitim hayatında da gözlenebilir. Bestecinin Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Ahmed Adnan Saygun ile başlayan kompozisyon eğitimine, Ruşen Ferit Kam'dan aldığı geleneksel Türk müziği, Muzaffer Sarısözen'den aldığı halk müziği dersleri ve Kemal İlerici ile özel olarak yaptığı Türk müziği armonisi çalışmaları eşlik etmiştir. Türkiye'deki eğitiminin ardından devlet bursuyla Paris'te Ecole Normale de Musique'te Henri Dutilleux ve Maurice Ohana ile kompozisyon çalışmalarına devam eden İlhan Baran, burada ayrıca Paris Radyosu'nun Musique Concrète (Somut Müzik) kurslarına da katılmıştır (Aktüze, 2002, s. 167).

Yurtdışı eğitiminin öncesi ve sonrasına bakıldığında beslenegeldiği müziksel köklerden kopmadığı gözlenen, bununla beraber sınırlı sayıda eser vermiş olan Baran'ın bestecilik yaklaşımını, Ertuğrul Oğuz Fırat, şu sözlerle yorumlamıştır:

> Baran'ın sayısı az olan yapıtlarının her birinde, bir öncekine oranla ezgisel soyutlamayı geliştiren, olağanüstü bir titizlikle hazırlandığı hemen belli olan, tartımsal özlenmeye doğru çarpıcı bir yöneliş görülür. […] Çağdaş Türk küğünün gelişme çizgisinde önemli bir yükselişi belirleyen Baran'ın tüm veriminin en iyi biçimde seslendirilmesinin, gelecek kuşakların hazırlanmasında çok sağlam bir basamağı oluşturacağı, hem de yaratıcısını zaman geçmeden daha verimli bir düzeye ulaştırabileceği açıkça görülmesi gereken bir noktadır (1985, s. 395).

2 İlhan Baran hayatı boyunca Türkiye'de ve dünyada çeşitli dillerde yayınlanan bilimsel dergileri takip etmiş olmasının yanında, bilimkurgu yazınıyla dahi yakından ilgiliydi (kişisel iletişim, 25 Nisan 2013).

Baran, divan müziği ile halk müziği tekniklerinin geliştirilerek, evrensel çoksesli sistemler içinde eritilmesi gerektiğine ve yeni Türk müziğinin ancak böyle bir bireşimden doğabileceğine inandığını dile getirmiştir (İlyasoğlu, 1998, s. 156). Besteciyi, "yaşadığı gerçeği anlatan kişi" olarak tanımlayan Baran, evrenselliğe giden yolun yöresel verilerden geçtiğini, başka bir bölgenin gerçeğini anlatma çabasının ancak benzetme olarak kalacağı fikrini benimsemiştir (1962, s. 19). Kişisel gerçeğini anlatım yolunda teknik olarak belli bir anlayışa bağlı kalmamayı yeğleyen Baran (İlyasoğlu, 1992, s. 202), bestecinin dilediği tekniği seçebileceğini, ancak bu tekniği olduğu gibi aktarmayıp yaşadıklarını ve yaşadıklarından vardıklarını, tercih ettiği anlatım türünün içinde eritmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır (1962, s. 19). Bu düşüncelerine paralel olarak, eserlerinde Türk makam dizilerini yer yer bütün, yer yer de parçalayarak ele aldığı görülen Baran'ın, bazen de soyutlamalarla, yani makamları kendilerine özgü yapısal ve işlevsel ilişkilerinden ayırıp, fikirsel ya da kavramsal boyutlarda ele almak suretiyle yalıtarak, öznel bir anlayışla kullandığı söylenebilir.

Solo çalgı, vokal müzik, oda müziği ve orkestra için yapıtlar besteleyen Baran, özellikle piyanoya büyük bir ilgisinin bulunduğunu da ifade etmiştir (kişisel iletişim, 18 Nisan 2013). Baran'ın bu çalgı için, *Küçük Süit* (1956), *Üç Soyut Dans* (1958), *Üç Bagatel* (1959), *İki Sesli Sonatina* (1963), *Mavi Anadolu* (t.y.), *Siyah ve Beyaz* (t.y.)[3] ve *Çocuk Parçaları* (1956) gibi birçok yapıtı da bulunmaktadır. Türk halk müziğinin tartımsal öğelerini, bu değerlerin kakıştırılması yoluyla, sıra dışı, özgün ve çağının ilerisinde bir anlayışla çeşitlendirerek, geniş bir tartım dünyası yaratan bestecinin (Mimaroğlu, 2014, s. 187), piyano eserlerinin en küçük formundan en büyüğüne bu tartımsal çeşitlilik anlayışını koruduğu söylenebilmekle beraber; *Çocuk Parçaları* haricindeki müzikleri dil bakımından daha karmaşık, girişik ve iç içe kümelenmiş olarak düşünülebilir.

Üç Bagatel

Besteci *Üç Bagatel*'i 1959 yılında henüz Türkiye'deki öğrencilik zamanlarında tamamlamış, ancak eserin ilk seslendirmesi Kaori Kimura tarafından 60'lı yıllarda Fransa'da yapılmıştır (Kahramankaptan, 2010, s. 256). Resim sanatından esinle *Üç Bagatel*'i bestelediğine dikkat çeken Baran, doğuş fikri bakımından hemen öncesinde tamamladığı *Üç Soyut Dans*'la benzeşmeler gösteren bu eserin, ayırt edici yönünü şu sözlerle tanımlar:

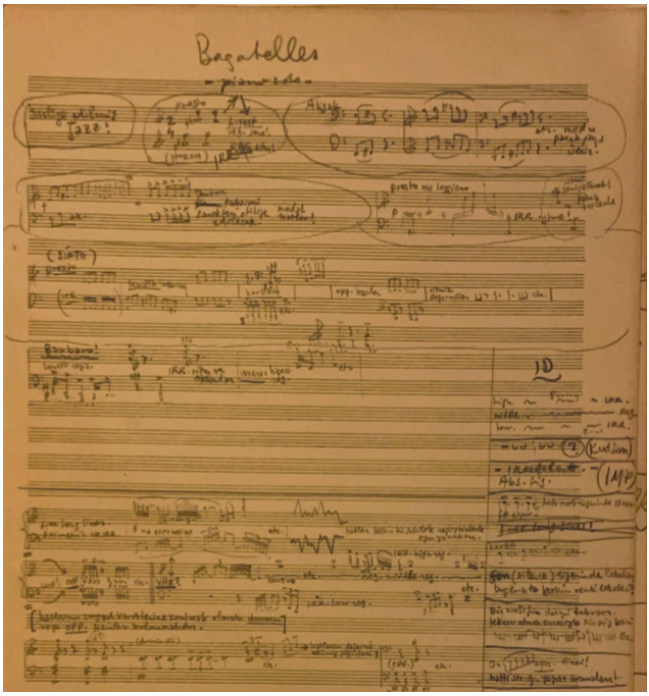
3 *Mavi Anadolu* ve *Siyah ve Beyaz* isimli müziklerini ne zaman bestelediğine dair net bir bilgiye ulaşılamamıştır.

> *Üç Soyut Dans*'ta çok fazla vuruş, çok fazla gürültü var. Böyle vahşiyane ve fovist[4,5] resimler vardır. Dedim ki, şöyle zarif, Osmanlı inceliği taşıyan bir soyutlama olsun. Nasıl olur bu? Yine başta bir aksak ölçü sterilize edilmiş ortada belirsiz makam parçaları ama küçük küçük… Öyle dolaşıyor ama ne olduğu belirsiz. Tam bir soyut. Paul Klee'nin resimlerine daha yakın. Yani küçük motiflerle yapılan belirsizlikler… (Kahramankaptan, 2010, s. 256).

Form bakımından belirli bir kalıp biçimi işaret etmeyen bagatelin, müzik tarihinde nadiren başka çalgılar veya çalgı toplulukları için yazılmış örnekleri mevcutsa da bu isim genellikle piyano için bestelenmiş parçaları kapsamaktadır (Brown, 2001). Baran'ın yapıtına hafif mizaçlı, küçük, kısa parçaları tanımlayan bagatel (Bagatelle, t.y.) adı vermesinin nedeni olarak, yapıttaki küçük motiflerin zarafet ve Osmanlı inceliği taşıyan bir karakter arayışıyla uyum sağlaması, yapıtın Osmanlı döneminin tasvir sanatlarından biri olan minyatürlerdeki gibi (And, 2004, s. 13) küçük parçalarla ince ince işlenerek oluşturulması gösterilebilir. İlk bakışta birçok düzensiz figürden oluştuğu izlenimi yaratan *Üç Bagatel*'in temelinde divan ve halk müziklerinin çekirdeklerini barındıran birkaç figürün bir araya gelmesiyle vücut bulmuş bir kompozisyon olduğu görülmektedir.

4 Fovizm: Vahşi anlamına gelen *fauve* sözcüğünden türetilmiştir. 20. Yüzyılın başlarında, Fransa'da ortaya çıkan, Henri Matisse'in başını çektiği bir resim akımıdır. Fovist sanatçılar, parlak renkleri direkt olarak boya tüplerinden tuvale uygulayarak bir çeşit renk ve duygu patlaması hissini yaratmayı amaçlıyorlardı. Fovizme ismini veren de ressamların ilk defa sergiledikleri resimleriyle yarattıkları bu dehşet hissidir (Fauvism, 2020).

5 Makaledeki çeviriler aksi belirtilmediği sürece yazara aittir.



Örnek 1. Üç Bagatel Taslakları - 1 (İ. Baran, kişisel iletişim, 25 Nisan 2013).

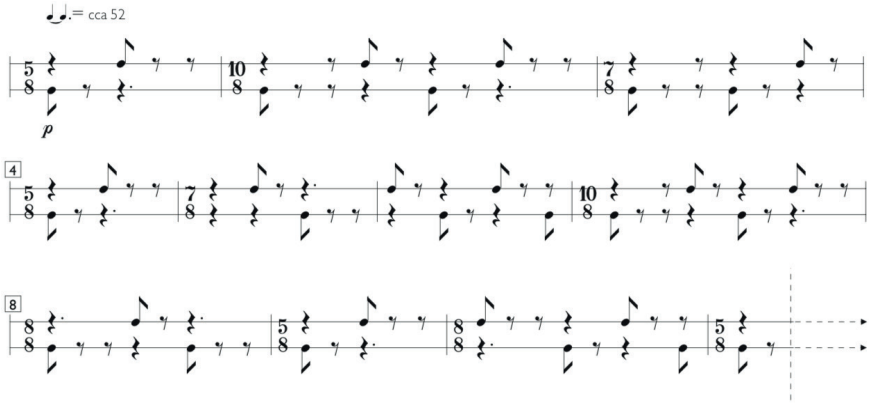
Birinci Bagatel

Birinci bagatelin ilk göze çarpan özelliği, iskeleti oluşturan aksak tartımların[6] sürekli değişime uğrayarak çeşitlilik göstermesidir. Klasik Türk müziğine ait tartımların, bir besteci için çekici ve ilginç yönleri olduğunu savunan Baran, Değişim Dergisi'nin 15 Aralık 1961 tarihli ikinci sayısında bulunan, "Çağdaş Türk Müziği Üzerine" başlıklı yazısında konuyu şu şekilde açıklamaktadır:

> Bazan kısa, bazan da uzun bir ritim kalıbı, tek sesli müziğin devamı boyunca ve ara sıra melodi ile bağıntısını yitirerek devam eder (kudüm). Müzikle bağıntılı olsun ya da olmasın, bu ritim kalıplarının genel anlatımda bir gerilim sağladığı açıktır. Adnan Saygun'un 2. yaylılar dörtlüsünde (ikinci bölüm) bu gerilim çok güzel bir şekilde yorumlanmakta ve bir ritim kalıbı, bir nabız atışı gibi ikinci bölümü dolaşmaktadır (s. 12).

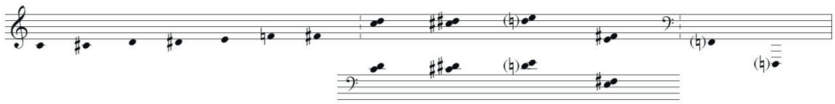
6 Birinci bagatelde, bazı ölçüler sadece ikişerli ya da üçerli birimlerden oluşsa da müziğe hakim tartım örüntüsünü oluşturan aksak yapılar içerisinde, bu ölçü birimlerinin de aksak gibi algılanabileceği değerlendirilmektedir.

İlhan Baran'ın da birinci bagatelde Saygun için anlattığı yöntemle tartımı ele aldığı, bir kudüm imgesi gibi tartımı iki hat üzerine kurarak (bkz. Örnek 2) bir örüntü oluşturduğu, böylece soyut bir usul anlatımına eriştiği söylenebilir[7]. Bu anlatımın, Saygun için atfettiği şekilde zaman zaman bağıntıyı yitirterek bir nabız atışı gibi bölümü dolaştığını söylemek yanlış olmaz:



Örnek 2. Birinci Bagatel, 1-11. Ölçülerdeki Tartım Nabızları (Duran, 2022).

Tartım dünyasını oluşturan nabızları, belirlediği sesler üzerinden duyuran Baran, 38. ölçüye kadar Örnek 3'te verilen yapı üzerinde devam etmiştir:

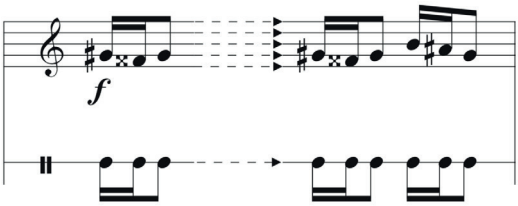


Örnek 3. Tartım Nabızlarını Oluşturan Sesler[8] (Duran, 2022).

Üç bölmeli biçimde (A-B-A) bestelenmiş birinci bagatelde, (bkz. Örnek 12. Form Oluşum Şeması), 11. ölçünün ikinci vuruşuna kadar A bölmesinin a^1 kesitinin oluşturulduğu, aynı ölçünün ikinci vuruşunda ise yeni bir figürün müziğe dahil edilmesiyle a^2 kesitinin başlatıldığı söylenebilir. Bu ölçü ile ilk sesi duyurulan yapay bir dizi, 34. ölçüye kadar adım adım büyütülerek parçalar halinde devam eder. Baran'ın notlarından edinilen bilgiye göre, bu dizi ile bir tambur imgesi yaratmayı amaçlamasının yanında, bu dizi üzerinde yapılan tek tartımsal figürle de tamburu sembolize ettiği söylenebilir (bkz. Örnek 4):

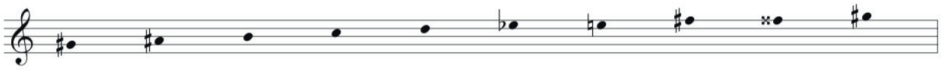
7 Baran'ın *Üç Bagatel* için aldığı notlara bakıldığında da bir kudüm ve tambur imgesinden bahsettiği görülmüştür (bkz. Örnek 1).

8 Örnekteki ikinci dizekte, fa anahtarında gösterilen sesler, üst dizekteki seslerle beraber duyurulmayıp, ilgili seslerin bir oktav aşağıdan da kullanıldığını belirtmek içindir.



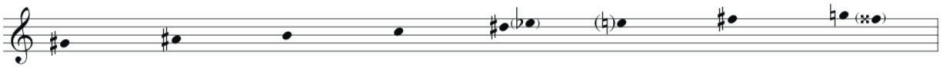
Örnek 4. Tartımsal Tambur Figürü (Duran, 2022).

Baran'ın tambur imgesinde kullandığı dizi ise Örnek 5'te gösterilmiştir:



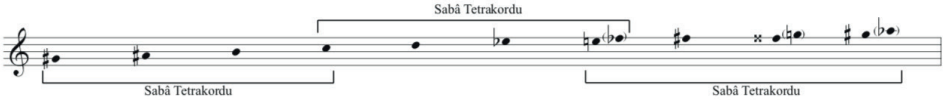
Örnek 5. Tambur İmgesi için Kullanılan Dizi (Duran, 2022).

Dizi incelendiğinde, ortadaki re sesi hariç tutulursa, -mevcut aralık durumu gözetildiğinde- sol diyez üzerine kurulmuş bir Sabâ dizisi ortaya çıkmaktadır:



Örnek 6. Sol Diyez Sabâ Dizisi (Sun, 2007, s. 38).

Baran'ın, hocası Saygun'un halk müziğinden kaynaklanan ses malzemelerini kullanmasına benzer bir anlayışla[9] Örnek 7'de gösterildiği gibi Sabâ tetrakordlarını birbirlerine eklemleyerek bu diziye eriştiği düşünülmüştür:



Örnek 7. Dizinin Oluşumu (Duran, 2022).

Sol diyez sesinden itibaren, sırayla üç ayrı Sabâ tetrakordunun bireşiminden oluşturulmuş bu yapay dizi üzerinde, bir makam seyrini andıran ezgisel hareketler sergilenerek, her defasında bir karar sesine varacak gibi sol diyeze ulaşma eğilimi gösterilmektedir. Bir makam seyrini andıran bu anlayışa başka bir işaret olarak tekseslilikten ödün verilmemesi gösterilebilir.

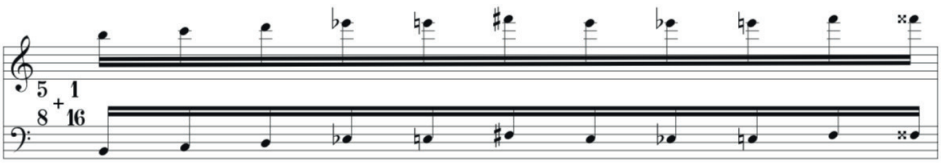
9 Saygun, müziklerinde kullandığı modlardan bazılarını, makam tetrakordlarını kimi zaman iç içe geçirerek, kimi zaman da birbirine eklemleyerek oluşturmuştur (Özbayrak, 2018, s. 175-176).

Bu diziye ve tartım örüntüsüne ait bir diğer dikkate değer detay ise ses gürlüklerinin kullanımıdır. Baran'ın, kudümü imgeleyerek arka planda bir nabız atışı gibi dolaştırdığı hattı ve bu hat üzerine kurduğu tambur imgesini, çalgıların rolünü yansıtacak şekilde gürlüklerle desteklediği gözlemlenmiştir. Bu tartımsal örüntünün 38. ölçüye kadar duyurulduğu her gürlük *piano* iken; dizinin her yeniden gelişinde, ısrarlı bir ifade ile *forte* olduğu görülmüştür.

Yukarıdaki iki paragrafta değinilen konular, bestecinin "Çağdaş Türk Müziği Üzerine" adlı yazısında da ele alınmıştır:

> Klasik Türk müziği monodiktir[10]. Bir melodik çizgi, belirli sesler dizisinde dolaşır ve dizinin esas sesine doğru çözülür. Bütün gücünü bu çizginin hareketinden alan bu anlatım türünde, çok seslilik olmadığı için derinlik (perspektif), çalgılama olmadığı için ayrıntı (nüans) gibi kavramlar yoktur (Baran, 1961, s. 12).

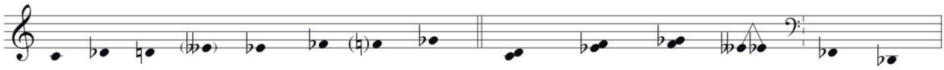
Bestecinin yazısında belirttiği gibi, tamburu imgelediği varsayılan dizisel kısımlara dair bir diğer göze çarpan detay ise kullandığı ölçü birimleridir. Müziğin başından itibaren sıklıkla değiştirilmiş ölçü birimlerinin yanında Baran, deyim yerindeyse tambur solosunu imgeleyen yazısında ek değerli ölçü birimleri kullanmış (bkz. Örnek 8), böylece kompozisyonunu geleneksel metrik kurgulamadan farklı bir noktaya taşımıştır (Çöloğlu, 2005, s. 122). Bestecinin burada yaratmak istediği imgelemin, belli bir ses dizisinde doğaçlama yapan bir çalgıcının, doğal bir anlatım sonucu ortaya çıkardığı küçük metrik uzamalar olduğu düşünülebilir. Bu ek değerli ölçü birimlerinin sadece bu kısımlarda kullanılmış olmasıyla, yaratılan anlatımın buna işaret ettiği kanısına varılmıştır. Bestecinin doğaçlamaya atfettiği önem ve caz müziğine yakından ilgisinin yanında (Baran, 2000, s. 3-10), müziğinin taslaklarına yazdığı (bkz. Örnek 1) 'stilize edilmiş caz' vurgusunun da bu düşünceye destek olduğu söylenebilir.



Örnek 8. Ek Değerli Ölçü Birimi Örneği, 57. Ölçü, (Baran, 1974).

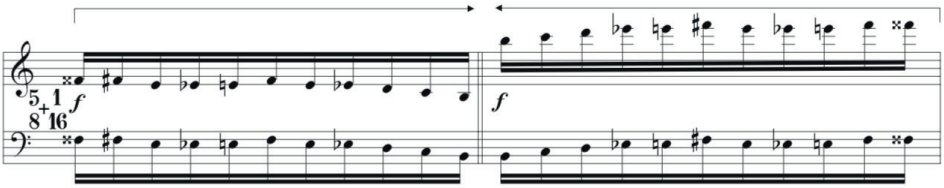
10 Monodi: Teksesli müzik. Yunanca tek başına şarkı söylemek anlamına gelen monōdos sözcüğünden türemiştir (Monody, t.y.).

Bu dizisel hareketlerin arka planında devam eden tartımsal nabzın ise 38. ölçüden itibaren eksen değiştirerek devam ettiği, ancak yine de mevcut seslerin korunduğu görülebilir (bkz. Örnek 9):



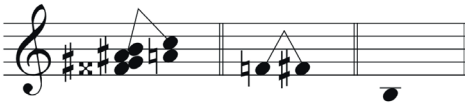
Örnek 9. 38-62. Ölçüler Arasındaki Tartım Nabızlarını Oluşturan Sesler (Duran, 2022).

38. ölçüden itibaren a^3 olarak tanımlanabilecek olan kesit başlamakta ve a^2 kesitindeki yapay dizi ile oluşturulmuş olan kalıplar sondan başa devinimli[11] olarak getirilmektedir. Yaşamı boyunca önemli müzik akımlarını yakından takip eden ve bu bağlamda dizisel müzikle de yakından ilgilenmiş olan Baran (2000), oluşturduğu kalıpları, dizisel kompozisyon tekniklerini kullanarak, bulunduğu ses yüksekliklerini değiştirmiş olsa da aynı şekilde sondan başa devinimli olarak yeniden getirmiştir:



Örnek 10. Sondan Başa Devinimli Yazım Örneği, 25. ve 57. Ölçüler (Baran, 1974).

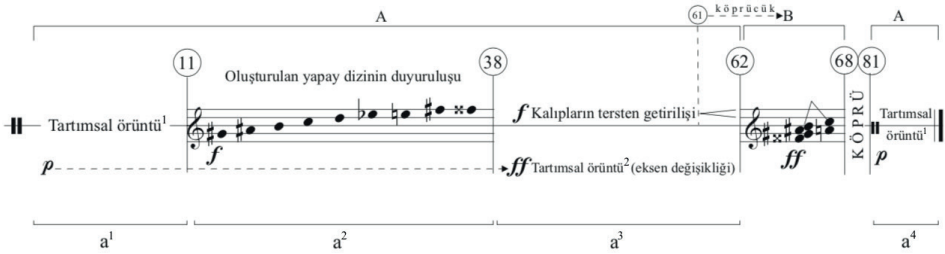
62. ölçüye kadar devam eden a^3 kesiti, 61. ölçüden itibaren bir zirve noktasına ulaşarak B bölmesine bağlanır. B bölmesinin, A bölmesinden tamamen farklı bir karakterde oluşturulup bir anlamda müziğin gidişine tezat bir rol oynayarak, bütündeki tekdüzelikten kaçınılmış olduğu düşünülebilir. B bölmesinde kullanılan figür örnekleri Örnek 11'de gösterilmiştir.



Örnek 11. B Bölmesi Figürleri (Duran, 2022).

11 Sondan başa devinim (*retrograde*): İkinci yarısı, ilk yarısının geri çevrilmiş tekrarı olan bir müzik parçası; geri çevirmenin kendisi. Birbirini izleyen notaların, orijinal versiyonun tartımını koruyarak ya da korumadan geriye doğru çalınması. Her zaman için müziksel yapıların genişletilmesinin –her zaman dinleyicinin takdirini celp etmeyen- ezoterik/özel yollarından biri addedilmiştir. 20. yüzyılda *retrograde* on iki ton kompozisyon teorisinde önemli bir rol oynamıştır. On iki notalık bir set içerisinde kullanılabilecek üç basit işlemden biri olan *retrograde,* sıklıkla *inversion* ve aktarım (transpozisyon) ile birlikte kullanılmıştır (Drabkin, 2001).

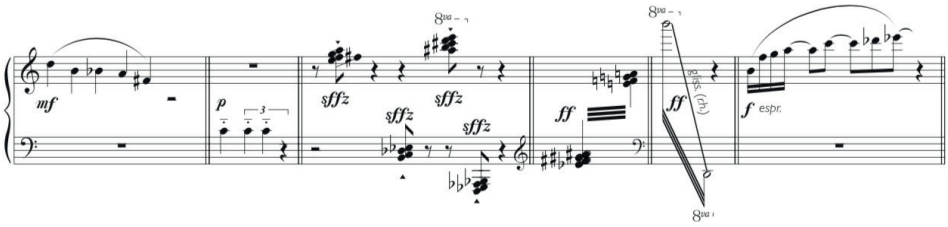
68. ölçüden 81. ölçüye kadar, A (a^4) bölmesine köprü görevi gören bir kısmın başladığı varsayılmaktadır. Bu kısmın, birinci bagatelin figüratif özetini simgelediği düşünülmüştür. Birinci bagatel, en baştaki fikre dönüp a^4 kesiti olarak adlandırılabilecek yapı ile sona erer.



Örnek 12. Form Oluşum Şeması (Duran, 2022).

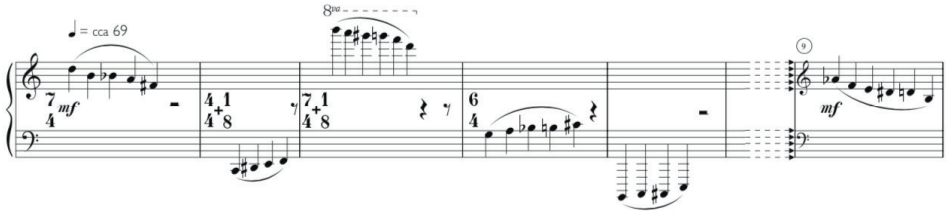
İkinci Bagatel

İkinci bagatel, kalıpsızlıkla açıklanabilir bir form çizgisine uygunlukta bir yapıyla, birkaç figürün bir araya gelmesi ile oluşturulmuş bir müziksel kolaj olarak tanımlanabilir. Kompozisyon sürecinin, bir kolaj ustası olan Klee'nin anlayışını anımsatacak şekilde kalıpsız bir form dahilinde (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009, s. 179); altı adet figürün yinelenmesiyle oluşturulduğu söylenebilir. Bu bağlamda, bestecinin *Üç Bagatel* için yaptığı "Paul Klee'nin resimlerine daha yakın. Yani küçük motiflerle yapılan belirsizlikler" (Kahramankaptan, 2009, s. 256) açıklamasıyla bu bagateldeki figüratif anlayışın örtüştüğü düşünülebilir. Bu figürlerin tek tek incelendiğinde, yine Klee'nin resimlerinde olduğu gibi somut işlevsel bağlar içermeyen; yuvarlak hatlar halinde süreğen, sade bir karakterde olduğunu söylemek yanlış olmaz. İkinci bagateldeki figürlerin yinelenmesi ile ilgili dikkat çeken bir başka nokta ise bu figürlerin, ilk bagateldekine benzer bir anlayışla, her birine özel bir gürlük belirlendiği ve oluşturulan bu kaidenin hiçbir aşamada bozulmadığıdır.



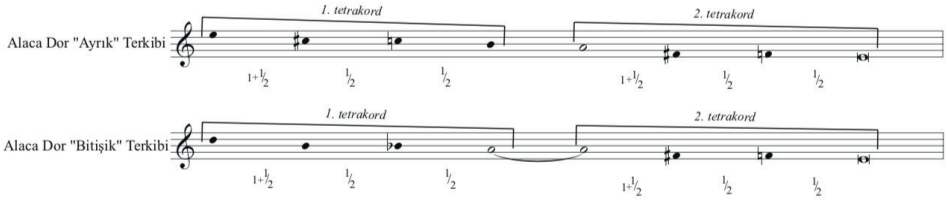
Örnek 13. İkinci Bagatel, Kullanılan Figürlerden Örnekler (Baran, 1974).

Örnek 13'te gösterildiği üzere, birinci figür, dörtlük notaların dizisel hareketlerinden oluşmaktadır. Birinci figürün kullanıldığı ölçüler Örnek 14'te gösterilmiştir:



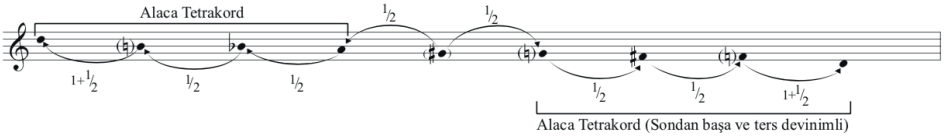
Örnek 14. İkinci Bagatel, Birinci Figürden Oluşturulmuş Kısım (Baran, 1974).

Bu figürlerdeki hareketlerin dizisel bir temele dayanabileceği varsayılarak incelendiğinde; çekirdeği Saygun'un *Töresel Musiki* kitabında Dor ailesi altında gösterdiği Alaca Töre'nin birinci tetrakordu (bkz. Örnek 15) olan yapay bir dizinin, bu temeli temsil ettiği kanısına varılmıştır:



Örnek 15. Alaca Dor (Saygun, 1967, s. 17).

Baran'ın bu yapay diziyi yine ilk bagateldeki gibi sol diyez sesini merkeze alıp, simetrik bir biçimde iki tane alaca tetrakordu bu sese eklemleyerek kurduğu (bkz. Örnek 16) söylenebilir.



Örnek 16. Esas Dizi[12] (Duran, 2022).

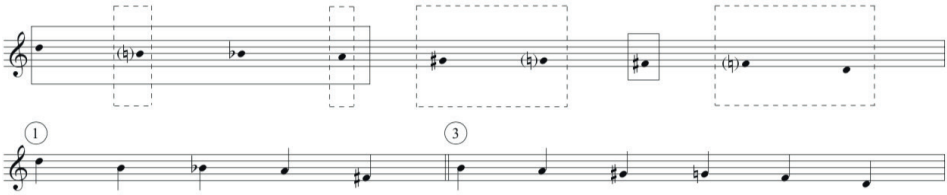
Bir önceki bagatelde de örnekleri görülebileceği üzere, dizisel müzik yaklaşımını sürdüren Baran'ın, bu kompozisyon tekniğinin kullanımıyla ilgili görüşleri şöyledir:

12 Saygun, *Musiki Temel Bilgisi* adlı kitabında, tetrakord musikisi için hangi dizide olursa olsun inici karaktere sahip olduğunu belirterek, modların inici şekilde gösterilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (1966, s. 250). Bu sebeple dizi inici olarak gösterilmektedir.

Bir bestecimiz, örneğin on iki ton sisteminin verilerinden yararlanmak isterse, bu, olağan bir şeydir. Yalnız, burada gerekli olan, on iki ton sistemini, varılmış bir anlatım çizgisindeki durumu ile olduğu gibi aktarmak değil, kendinin yaşadığı ve vardığı bir anlatım türü açısından yorumlamak ve olumlu bir dil bütünlüğü içinde eritmektir[13] (1962, s. 19).

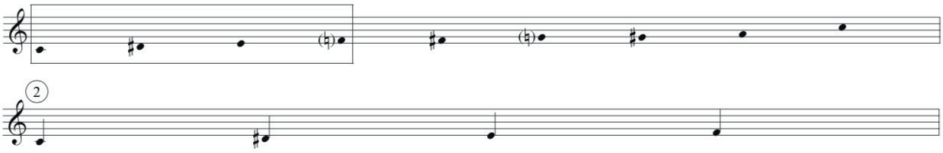
Bestecinin, on iki ton müziğinin de dizi türetme yöntemleri arasındaki üç temel başvuru olan, sondan başa devinim (*retrograde*), ters devinim[14] (*inversion*) ve aktarım (transpozisyon) işlemlerini, temelini yerellikten alan bu yapay dizi üzerinde uygulayarak yenilerini türettiği[15], ve figürleri, ortaya çıkan bu dizilerdeki seslerden seçtiği kanısına varılmıştır.

Esas dizi ve oluşturulan figürler:



Örnek 17. 1 ve 3. Ölçülerde Kullanılan Figürlerin Oluşumu (Duran, 2022).

Simetri ekseni sondan başa devinimli ve büyük ikili aşağıdan oluşturulmuş dizi ve ilgili figür:



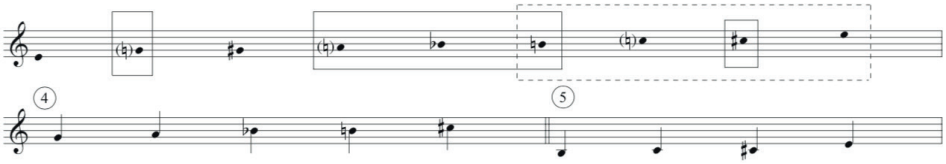
Örnek 18. 2. Ölçüde Kullanılan Figürün Oluşumu (Duran, 2022).

13 Baran'ın burada 'on iki ton sisteminin verileri' diyerek dizisel müziğin bir dalından bahsedip, uygulanan yöntemleri kastettiği değerlendirilmiştir. Benzer bir anlayışla, bu yöntemler, Berg ve Stravinski'nin eserlerinde de tonalite ile uyumsuz olmadan perde sistemi oluşturmada kullanılmıştır (Griffiths, 2011).

14 Ters devinim (*inversion*): Bir melodinin ya da temanın, her çıkıcı aralığının ona karşılık gelen inici aralığa dönüştürüldüğü veya tam tersinin gerçekleştirilmesiyle, bahsi geçen melodinin ya da temanın yukarı ya da aşağı yönlü çevriminin sağlandığı bir varyantı; bir melodi ya da temayı bu şekilde ters çevirme işi ya da tekniği (inversion, t.y.).

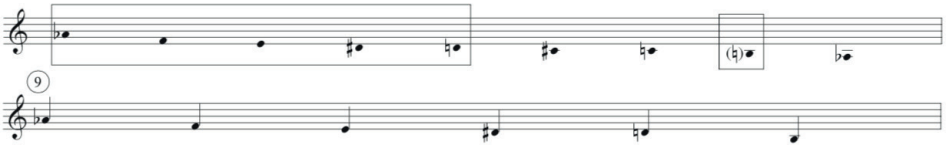
15 Dizi, kendi içerisinde bu teknikler kullanılarak oluşturulduğundan, türetilen dizilerin sondan başa devinimli ya da ters devinimli tekniklerin ikisine de uygunluk göstermesinden dolayı, ilgili açıklamalarda sondan başa devinimli tekniği seçilerek örneklendirmeler yapılmıştır.

Simetri ekseni sondan başa devinimli ve büyük ikili yukarıdan oluşturulmuş dizi ve ilgili figürler:



Örnek 19. 4 ve 5. Ölçülerde Kullanılan Figürlerin Oluşumu (Duran, 2022).

Simetri ekseni kurulmadan, esas dizinin artmış dörtlü aşağısına aktarımlanmış:

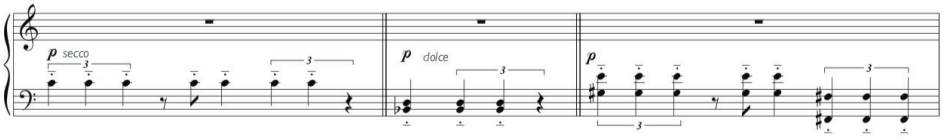


Örnek 20. 9. Ölçüde Kullanılan Figürün Oluşumu (Duran, 2022).

İkinci figür incelendiğinde ise, birinci figürü oluşturan dizi ile ilişkili olmayan, do sesi üzerine kurulmuş bir tam ton dizisinden (bkz. Örnek 21) meydana getirildiği, oluşturulan armonik aralıkların da yine bu diziyi temel aldığı düşünülmektedir.

Örnek 21. İkinci Figürü Oluşturan Tam Ton Dizisi (Duran, 2022).

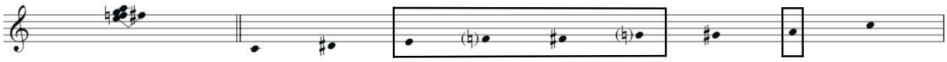
İkinci figürün her yinelendiği yerde, benzer bir tartımsal dokunun hâkim olduğu görülmektedir:



Örnek 22. İkinci Figüre Ait Örnekler (Baran, 1974).

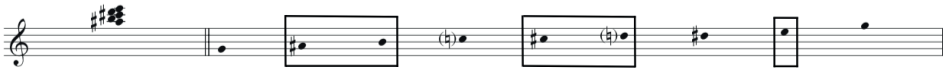
Ardından kolajın üçüncü figürü duyurulur. Üçüncü figürün de yine esas diziden türetilmiş salkım akorlar olduğu sonucuna ulaşılmıştır:

Birinci salkım, simetri ekseni sondan başa devinimli ve büyük ikili aşağıdan:



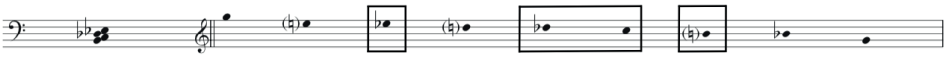
Örnek 23. Birinci Salkım Oluşumu (Duran, 2022).

İkinci salkım, simetri ekseni sondan başa devinimli ve tam beşli aşağıdan:



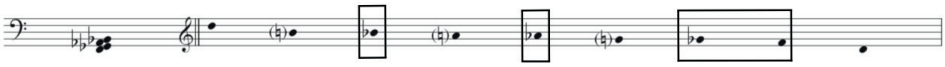
Örnek 24. İkinci Salkım Oluşumu (Duran, 2022).

Üçüncü salkım, simetri ekseni kurulmadan tam beşli yukarısına aktarımlanmış:



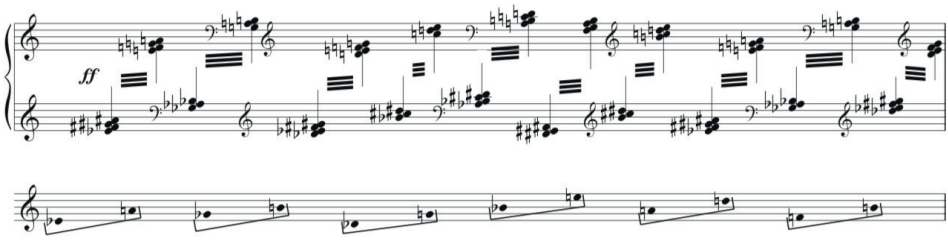
Örnek 25. Üçüncü Salkım Oluşumu (Duran, 2022).

Dördüncü salkım, esas dizi kullanılarak:



Örnek 26. Dördüncü Salkım Oluşumu (Duran, 2022).

Dördüncü figürü, üçüncü figürün yapıtaşı olan salkım akor kuruluşuna koşut, ancak farklı bir anlayışla elde edilen ses kütleleri oluşturmaktadır[16]. Herhangi bir diziye ait olmadığı düşünülen seslerle biçimlenen dördüncü figürde, sınırları belirlenmiş olan ses kütleleri, ellerin pozisyonuna göre ikiye ayrılarak *tremolo* tekniği ile duyurulmaktadır:

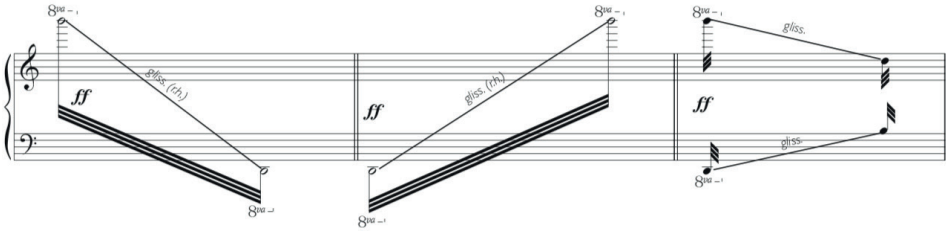


Örnek 27. Kullanılan Tremololar ve Ses Aralıkları (Duran, 2022).

16 Burada salkım akor ve ses kütlesi kavramları farklı anlamlarda ele alınmıştır. Salkım akor derken, daha çok belirli bir diziye ait olduğu değerlendirilen, seçilmiş yanaşık seslerin oluşturduğu kakışma tanımı düşünülürken, ses kütlesiyle başı ve sonu belli olan notaların arasında kalan seslerin aynı anda duyurulması adlandırılmıştır.

Üçüncü ve dördüncü figürler, kendi içlerindeki geliş sıraları bakımından değiştirilmeden kullanılmış, daha küçük parçalarının kullanıldığı yerlerde ise kalıp eksiltilerek kısmi olarak alınmıştır.

Beşinci figür si ve re sesleri arasında, yukarıdan aşağıya ya da tersi yönde yapılan *glissando*lardan oluşmaktadır (bkz. Örnek 28). Bu figürün kompozisyon sürecindeki ele alınışında da, yine sondan başa devinimli bir teknik olduğunu söylemek yanlış olmaz.

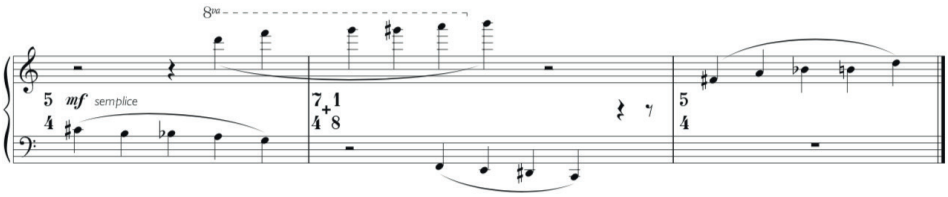


Örnek 28. Glissando Örnekleri (Baran, 1974).

Altıncı figürün ise belirli bir diziden gelebileceği konusunda yeterli veri bulunmamakla beraber, iki ayrıksı dizisel hareketin bireşimi olduğu düşünülmektedir. Bu dizisel hareketlerde de sondan başa devinimli yapılar sürdürülmüştür (bkz. Örnek 29).

Örnek 29. Altıncı Figür Örneği (Baran, 1974).

İkinci bagatel, tek hat üzerinde duyurulmuş ilk dört ölçünün, Örnek 30'da da gösterildiği üzere sondan başa devinimli olarak; iki hat halinde iç içe geçirilip üç ölçüye sıkıştırılması ile sona ermektedir:



Örnek 30. İkinci Bagatel, 33-35. Ölçüler (Baran, 1974).

Üçüncü Bagatel

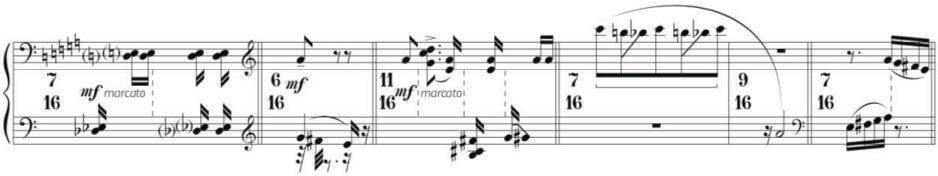
Eser, bestecinin bu eserinden hemen önce bestelediği *Üç Soyut Dans*'a benzer bir şekilde yine horonla son bulmaktadır. Bestecinin eserlerine bakıldığında horona sıklıkla yer verildiği, bu horonların da genellikle son bölümlerde bulunduğu görülmektedir. Karadeniz müziğine ilgisi bulunduğunu aktaran besteci, Muammer Sun'un TRT Yönetim Kurulu üyesi iken 1967 yılında düzenlediği Birinci Folklor Derlemesi'nde de (Sun, 1969, s. 151) bu sebeple aynı yöreyi tercih ettiğini dile getirmiştir (İ. Baran, kişisel iletişim, 18 Nisan 2013). Anadolu halk müziğine ait oyunları hareket bakımından soyutlamalara uygun gören Baran (1961), önceki iki bagatelin müziksel karakterlerine karşıt olarak üçüncü bagatelde horon oyununu tercih etmiş olabilir.

Son bagatelde, horon oyununun geleneksel tartımı olan 7/16'lık tartım yapısı kullanımının yanında, diğer iki bagatelde olduğu gibi ölçü birimi sıklıkla değişime uğramış, üçerli bölünen kısımlar düzenli kılınmayarak akış bükülmüş ve kestirilmesi güç bir tartımsal devinim oluşturulmuştur. *Üç Bagatel*'in yazıldığı tarihe kadar ülkemizde horon ya da benzeri müziklere bakıldığında Erkin'in *Piyanolu Beşli*'sinin ikinci bölümü (1943) ve *Piyano Konçertosu*'nun üçüncü bölümü (1943); Saygun'un op. 14 *Orkestra için Süit*'in son bölümü (1937)[17] op. 15 *Piyano için Sonatin*'inin son bölümü (1937) ve op. 20 *Keman ve Piyano Sonatı*'nın ikinci bölümü (1941) verilebilir. Ancak bu müziklerin, Baran'ın kullandığı sık ölçü birimi değişikliklerine benzer bir yaklaşımla bestelenmediği, -her ne kadar Saygun'da bölünmelerin yeri değişimlere uğrasa da- çoğunlukla ölçü birimi değişmeyen, blok tartımlı horonlar oldukları söylenebilir.

Üçüncü bagatel temelde büyük bir A-B-A çatısında kurulduğu izlenimi verse de, detaya bakıldığında bagatelin gelenekselleşmiş bir form şemasıyla açıklanması güçtür. İkinci bagateldeki kolaj kurgusuna benzer olarak, bu bagatelin de biçimden ziyade figürlerle özün ön plana çıkarıldığı bir kompozisyon olduğu görülebilir. İlk bakışta birbirlerinden bağıntısız olduğu düşünebilecek birçok figürün göze çarpmasıyla birlikte, bu figürlerin biçim ve karakterleri incelendiğinde birkaç kökene indirgenebilecekleri sonucuna ulaşılmıştır. Ancak buradaki figürlerin, diğer bagatellere nazaran daha serbest bir tutumda ele alındığı, birçoğunun belirlenmiş ve/veya açıklanabilir bir armonik düzlemde ya da dizide oluşturul-

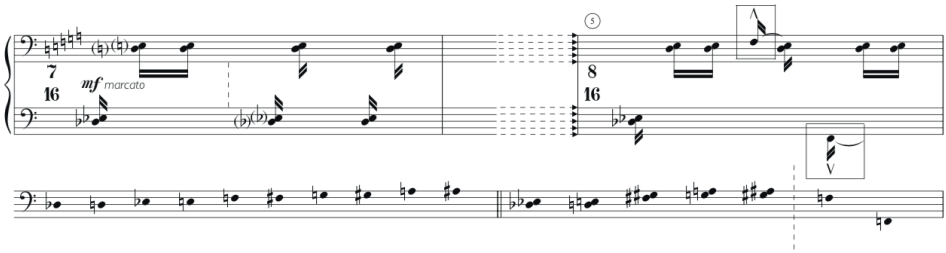
17 Saygun'un *Orkestra Süiti*'ni 1937 yılında bestelediği belirtilse de, Aracı'ya göre *Horon* başlıklı son bölümün 13 yıl sonra yazılarak sonradan eklendiği değerlendirilmektedir (2001, s. 224). İlgi çekici bir başka detay ise, ileriki sayfalarda da değinileceği üzere, bu horonun da yine Rizeli Sadık'ın kayıtlarından derlenmiş olduğudur.

madığı; horonun karakterine uygun bir şekilde, belirlenen hızın da etkisi ile bu serbestinin, bu müziksel kolajı bir bakıma bulanıklaştırdığı söylenebilir. Üçüncü bagatelde kullanılan figürlere temel teşkil ettiği düşünülen figürler Örnek 31'de gösterilmiştir:



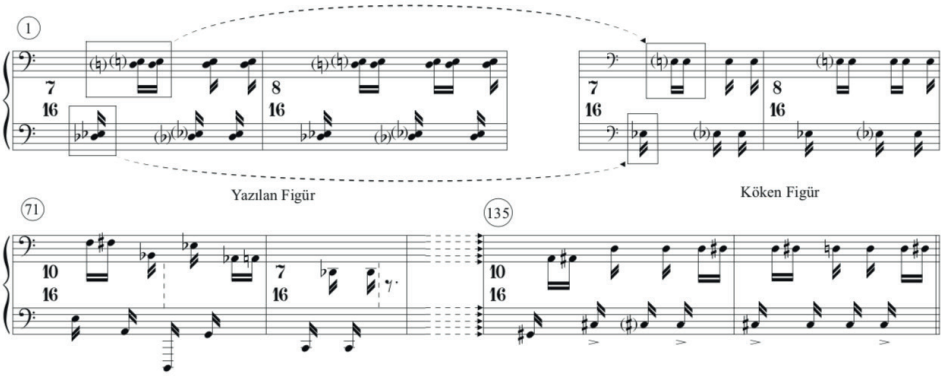
Örnek 31. Üçüncü Bagatel, Kullanılan Figürlerden Örnekler (Baran, 1974).

A bölmesini oluşturduğu varsayılan birinci figür ile 33. ölçüye kadar belli bir ses aralığında ilerleyen müzikte (bkz. Örnek 32), Baran'ın, birinci bagatelde yaptığına benzer şekilde, büyük ikili armonik aralıklardan kurduğu yapıyı, yine fa sesi ile çevrelediği fark edilebilir:



Örnek 32. Üçüncü Bagatel, Birinci Figürü Oluşturan Sesler (Duran, 2022).

Örnek 32'de görülebileceği üzere, büyük ikili armonik aralıklarla oluşturulan yapının, yazı dili sadeleştirildiği takdirde, tek ses üzerinden açıklanabilecek bir kökenden doğduğu; Karadeniz kemençesinin komalı seslerinin piyanoda soyutlanması arayışı ile örnekte gösterilen belirlenmiş diğer seslerin bu ezgisel hatta eklenerek kakıştırıldığı varsayılabilir. Bu köken figür, bagatel içerisinde farklı sesler üzerinden yeniden üretilip tekrar edilmektedir.



Örnek 33. Birinci Figür, Kökeni ve Bölüm İçerisinde Tekrarlarından Örnekler (Duran, 2022).

Bu armonik doku içerisinde, ölçü birimlerinin sürekli değişimi ile devam eden tartımsal devinimin, 25. ölçüden itibaren yer yer eklenen suslarla adım adım kırılarak, B bölmesine bağlandığı sonucuna ulaşılmıştır. Tek bir figürün domine ettiği gözlemlenen A bölmesinin aksine, B bölmesinde birçok figürün duyurulduğu görülmektedir. Üçüncü bagatelde kullanılan figürler hakkında Baran şu sözleri dile getirmiştir: "[…] Sonunda yine horon ama çok farklı bir horon çok değişik, arada garip figürler de var. Hatta Kemençeci Rıza'dan[18] aldığım[19] bir iki gerçek figür araya girdi. Soyut bir horon" (Kahramankaptan, 2010, s. 256).

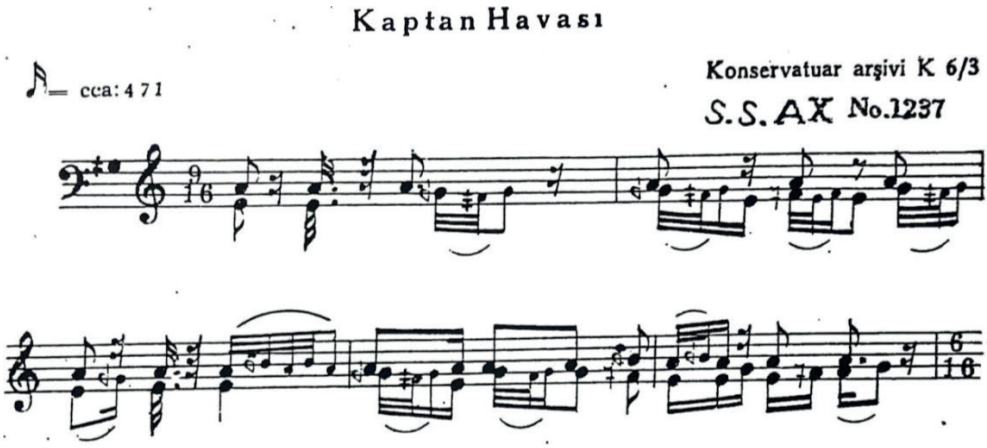
Bestecinin burada bahsettiği figürlerin Rizeli Sadık'ın seslendirdiği *Kaptan Havası*'na ait olabileceği düşünülmektedir. Bestecinin hocası Saygun'un, Halk Türküleri, Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon[20] adlı kitabında da bu türkünün notaya alınmış hali mevcuttur[21]:

18 Burada geçen Rizeli Rıza isminin hatalı olarak aktarıldığı, asıl ismin Rizeli Sadık olduğu değerlendirilmektedir. Baran'ın kompozisyon bölümünde sınıf arkadaşı olan Muammer Sun ile yapılan görüşmede de öğrencilik dönemlerinde böyle bir ismin kayıtlarının dinlendiğine dair bilgi alınamamıştır. Sun'un aktardığına göre, Adnan Saygun, Rizeli Sadık'ın plaklarını derse getirerek öğrencilerine dinletmiştir (kişisel iletişim, 24 Ekim 2019). O dönemki kayıtları araştırılan kemençeciler arasında da Rizeli Rıza ismine rastlanılmaması bu fikrin payandalarından biri olmuştur.

19 Bestecinin *Üç Bagatel*'den (1959) hemen önce yazdığı *Üç Soyut Dans*'ın (1958) da son bölümünü horon olarak bestelemesi üzerine, horona olan merakını fark eden hocası Saygun, Baran'ın horonu daha yakından tanıması için Rizeli Sadık'ın plaklarını kendisine vermiş, bunun üzerine de Baran dinlediği kayıtlardan bazılarını notaya aldığını belirtmiştir (Kahramankaptan, 2010, s. 253).

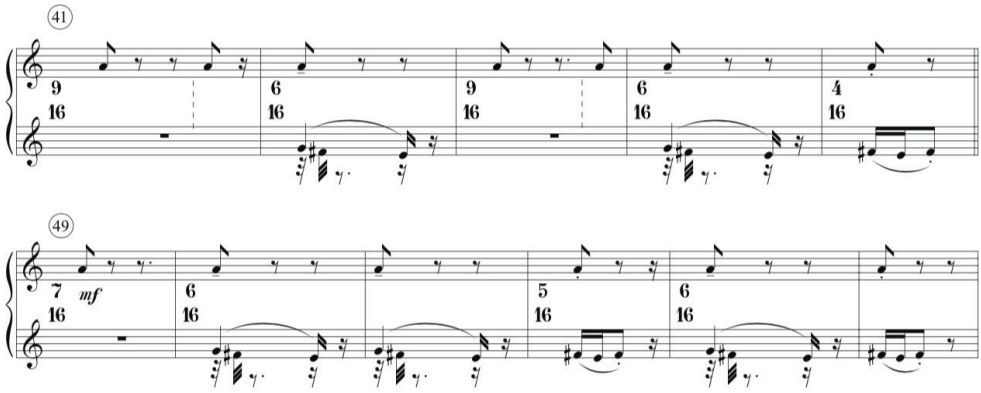
20 Bahse konu kitaptaki tüm kayıtlar Rizeli Sadık'a aittir.

21 *Kaptan Havası*'nın girişindeki bu figürün, türkünün birçok yerinde tekrar gelerek bir bakıma tematik fikrini oluşturduğu söylenebilir.



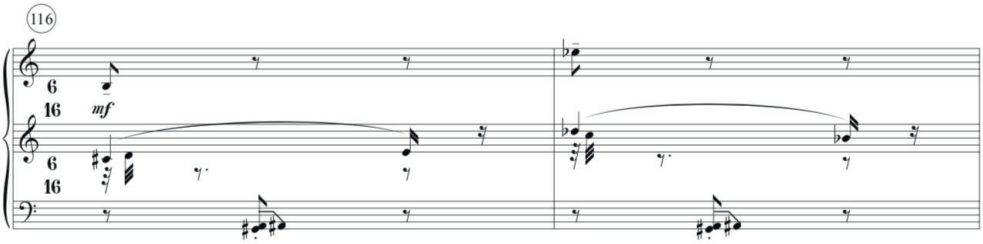
Örnek 34. *Kaptan Havası*, 1-5. Ölçüler (Saygun, 1937, s. 34).

Bestecinin alıntıladığı düşünülen figürlerin kullanımı ise Örnek 35'te gösterilmiştir:



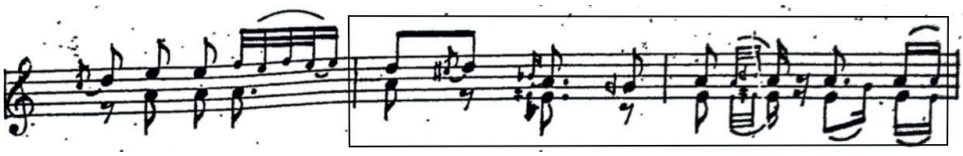
Örnek 35. *Kaptan Havası*'ndan Alıntılanan (İkinci) Figür (Baran, 1974).

Baran, alıntıladığı bu figürü türeterek birçok yerde yinelemiştir:



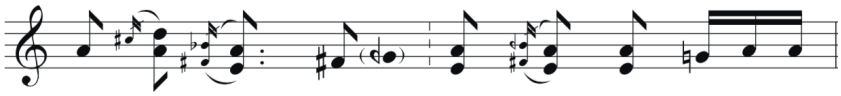
Örnek 36. İkinci Figür Örnekleri (Baran, 1974).

Rizeli Sadık'tan alıntılandığı düşünülen bir başka figürün ise Örnek 37'de verilen kesit olduğu düşünülmektedir:



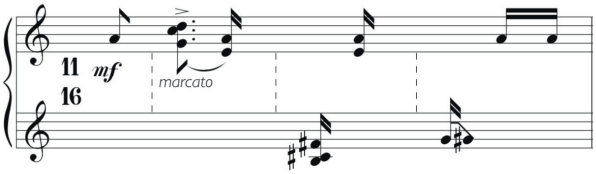
Örnek 37. *Kaptan Havası*; Seçili Kısım, 54-55. Ölçüler (Saygun, 1937, s. 37).

Bu figür sadeleştirilip, üçe bölünen kısmı yeniden düzenlendiğinde Örnek 38'deki yapı ortaya çıkmaktadır:



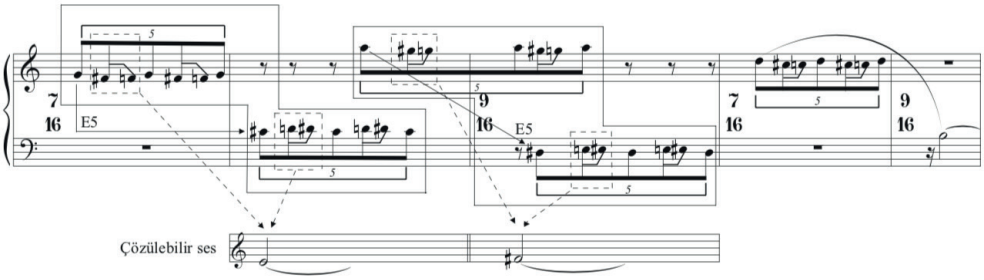
Örnek 38. *Kaptan Havası* Figürlerinin Yeniden Düzenlemesi (Duran, 2022).

Aynı figür *Üç Bagatel*'de ele alındığı düşünülen haliyle ise Örnek 39'da görüldüğü şekildedir:



Örnek 39. Üçüncü Bagatel, Üçüncü Figür (Baran, 1974).

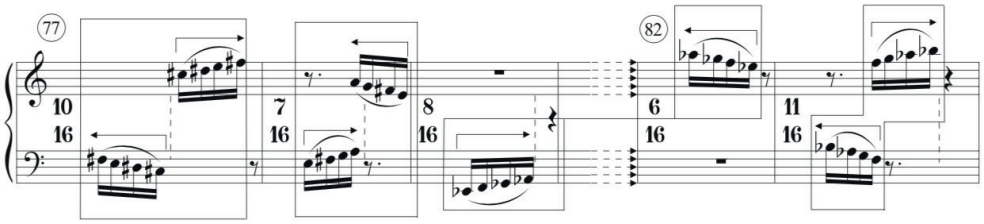
Üçüncü bagatelin göze çarpan bir diğer karakteristik figürü ise sekizlik beşlemeler ile oluşturulmuştur. Bölümde süregelen hızlı ve yoğun tartımsal figürlere karşıt bir üslupla, müziğin devingen karakterinin sekteye uğratılmasıyla bir anlamda havada kalma hissine sebep olan bu figür, her defasında beşlemenin ikinci ve dördüncü sekizliklerindeki kakıştırılmış seslerin, yarım ses altındaki ya da üstündeki sese ikilik notalar ile çözülmektedir. Bu ikinci ve dördüncü sekizliklerin de yine kemençenin komalı seslerinin soyutlanması arayışı ile iki sesin küçük ikili aralığıyla simgeleştirilmesi olduğu sonucuna varılabilir:



Örnek 40. Üçüncü Bagatel, Dördüncü Figür (Duran, 2022).

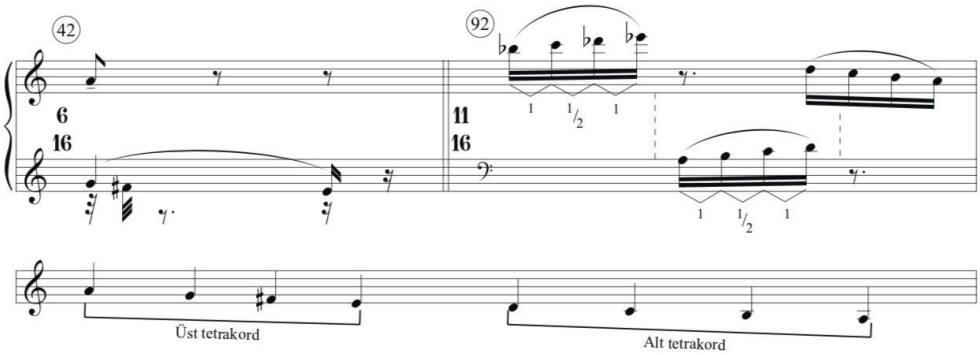
Bagatel içerisinde bu figür incelendiğinde, sol elde gelen tüm hareketlerin ters devinimli olarak yukarı çözülme eğiliminde yazıldığı görülmektedir. Yukarıdaki örnekte yer alan pasajda ise iç içe geçirilmiş bu figürlerin, kalıpların kendi içinde eksilmiş beşli (E5) ve ters devinimli simetri ekseni ile oluşturulduğu, dolayısıyla aynı sese çözülebilme paydaşlığı bakımından, bir örüntü kurgulandığı söylenebilir.

Dikkat çeken bir başka figür ise Saygun'un Frig tetrakordu olarak açıkladığı (2009, s. 13) yapılar ile oluşturulan devinimlerdir. Bu hareketler incelendiğinde, diğer bölümlerde de sıkça yer alan sondan başa devinimli kurguların kullanıldığı görülebilir:



Örnek 41. Üçüncü Bagatel, Beşinci Figür (Duran, 2022).

Üçüncü bagateli oluşturan figürlere bakıldığında, yukarıda bahsi geçen *Kaptan Havası Türküsü*'nden alıntılanan motiflerin de Frig tetrakordundan oluşmuş olduğu görülmektedir. Yine Saygun'un "Türk Musıkisi" adlı makalesinde Neva cinsi diziler altında gösterdiği Hüseyni dizisinin de iki Frig tetrakordundan oluşmasından hareketle (2009, s. 14), üçüncü bagateldeki bu figürlerin, horon müziğinde sıkça kullanıldığı görülen bir makam olan Hüseyni makamının soyutlamaları olduğu söylenebilir:



Örnek 42. Figür Örnekleri ve Hüseyni Dizisinin Tetrakordlar ile Oluşumu (Duran, 2022).

Bu figürlerden türetilen malzemelerle oluşturulduğu düşünülen üçüncü bagatelde 138. ölçüden itibaren yine A bölmesinin geldiği söylenebilir. Üçüncü bagatelin, ikinci bagatelde de olduğu gibi, müziği sona erdirecek bir işlev yaratılmadan son bulduğu görülmektedir.

Üç Bagatel ve Paul Klee

Üç Bagatel'in kompozisyon fikrinin temelinde 20. yüzyıl resim sanatının, özellikle de Klee'nin etkisinin göz önünde bulundurulmasıyla, müzikte Klee perspektifi edinmek adına, Klee'nin, çağdaşı olan başka besteciler üzerindeki etkileri de incelemeye değer bulunmuştur. Klee'nin sanatının, kendi çağının müziğine açtığı kapıları Pierre Boulez, *Il paese fertile: Paul Klee e la musica (Le pays fertile: Paul Klee)* isimli çalışmasıyla kitaplaştırmış, sanatçının resimlerindeki kompozisyon anlayışı ve bu anlayışın 20. yüzyıl müziğine etkisini bu çalışmada incelemiştir. Boulez ressamın sonuç çıkarma gücünü takdir etmiş, bu yaklaşımın kendisini düşünmeye sevk ettiğini, kendisi için çok etkili bir kompozisyon dersi niteliğinde olduğunu vurgulamıştır (Thévenin, 1990, s. 5-6). David Diamond (*The World of Paul Klee*), Gunther Schuller (*Seven Studies on Themes of Paul Klee*) gibi birçok bestecinin Klee'nin resimlerinin temel alındığı eserler vermesinin yanında, Boulez'e göre Stravinski *Yaylı Dörtlü için Üç Parça* adlı eserinin ikinci parçasında, Klee'nin eserlerindeki mizah duygusundan etkilenmiştir (Boulez, 1990, s. 28).

Boulez, Klee'nin kompozisyon anlayışıyla paralelliği bakımından Webern'e dikkat çekmekte ve bu iki ismin kompozisyon kurgularındaki ortaklıklarını şu sözlerle dile getirmektedir:

"Klee yüzeyleri, yoğunlukları değişen küçük dokularla öne çıkartırken, Webern de aynı şeyi müzikte yapmaktadır. Webern, bir notanın uzunluğunu ifade etmek için o notayı

tutmaz, fakat uzatmak istediği notayı, çevresindeki notaları yaklaştırıp uzaklaştırmak veya hızlandırıp yavaşlatmak suretiyle diğer notalardan ayırır." (1990, s. 29).

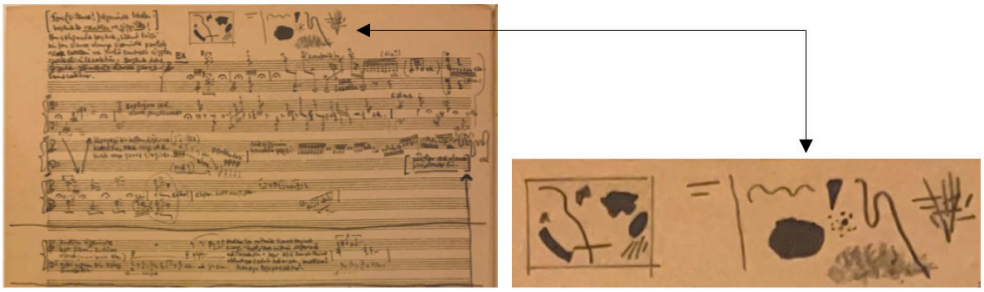
20. yüzyıl resminin öncü isimlerinden olan Klee, resmin yanında sanatın birçok dalı ile ilgilenmiş, aynı zamanda çocukluğundan itibaren iyi bir müzik eğitimi alarak bir süre orkestrada kemancılık da yapmıştır. Ancak kendini ifade yöntemi olarak ressamlığı tercih eden Klee, bu süreci güncelerinde şu sözlerle anlatmıştır:

> […] Şiir, beni ilgilendirmiyor değildi, ama yazmak için de bir istek gelmiyordu içimden. Tarihsel bakımdan bir düşüşe uğradığından, beste yapmayı da sevemiyordum bir türlü. Ne de kemancı olmak istiyordum, çünkü hocamı bile doyurmadığını görüyordum bu işin. Ama resim çekiyordu beni. Sanatı sanat için sevdiğimden değildi bu, resim beni yaşamın daha büyük, daha büyüleyici, gerçekten canlı olan yanına götürebilecekti (1962, s. 6).

Klee'nin yine de müzikten kopmadığı, resimlerinde tartım, polifoni, armoni gibi kavramları odağa koyarak; figürlerini, müziğin ses ve sessizliğini imgeleyerek oluşturduğu söylenebilir (Schuback, 2013). Kompozisyon anlayışının genelinde, somut nesnelerden ziyade soyut figür ve imgelere yer veren Klee'ye göre (Edgü, 2008, s. 64), sanatsal yaratı var olanı taklit etmemeli, ondan beslenen yeni bir evren yaratmalıdır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009, s. 179).

Bu bağlamda, *Üç Bagatel*'in incelemelerinde de fark edilebileceği gibi, Baran'ın figür ve imgelem kullanımının yanında, Baran'ın, bestecilikte mevcut sistemlerin tekrar veya taklitlerinin değil, kendi gerçekliklerinden yola çıkarak oluşturduğu özgün bir dil yaratma yaklaşımının da (1961, s. 16), Klee'nin resim anlayışının bir yansıması olduğu düşünülmüştür. Ressamın *Üç Bagatel*'deki bir başka yansıması ise eserin form anlayışında görülmüştür. Yapılan incelemelerde Baran'ın ilk bagatelde geleneksel bir biçim şeması kurguladığı değerlendirilse de, diğer bagatellerde yapıtaşlarını oluşturan soyutlanmış figürlerin merkeze alınarak, alışılagelmiş bir form kurulmadığı kanısına varılmıştır. Klee'nin resimlerinde de belirlenmiş, doğrudan anlatılar ve somut formlardan ziyade soyut figür ve imgelerin tercih edildiği, özellikle de müziği özne kıldığı eserlerinde yarattığı figürlerin, zaman içinde bir akışı, olagelişi, değişmekte ve dönüşmekte olmayı görselleştirmeyi amaçladığı söylenebilir (Schuback, 2013). Bu açılardan da bakıldığında, Baran'ın özellikle ikinci ve üçüncü bagatellerindeki özden tümevarımın, Klee'nin form anlayışıyla özdeşleştiğini söylemek mümkün olmuştur.

Baran'ın, Klee'den esinle oluşturduğu bu form anlayışı, bestecinin *Üç Bagatel*'i besteleme sürecinde çizdiği figüratif eskizlerde de kendine yer bulmuştur (bkz. Örnek 43). Bu eskizlerde, ana düşüncenin, tıpkı Klee'nin bazı resimlerinde olduğu gibi (Resim 1), soyut birkaç figürün bir araya getirilerek kompoze edilmesi yoluyla bütünün oluşturulması olduğu görülebilmektedir:



Örnek 43. Baran, Üç Bagatel Taslakları – 2 (İ. Baran, kişisel iletişim, 25 Nisan 2013).

Resim 1. Klee, die Vase (1938).

Sonuç

Üç Bagatel'i, bestecinin eserle aynı zamanlara tekabül eden dergi yazılarında, çizdiği çağdaş Türk bestecisi portresinin gerçek hayattaki yansıması olarak değerlendirmek mümkündür. Tıpkı Değişim Dergisi'nin 15 Ocak 1962 tarihli 3. sayısında yazdığı gibi, *Üç Bagatel*'i bestelerken Anadolu'daki halk müziğinin özüne inerek edindiği verileri, çağdaşı sanat ve sanatçıların yöntemleriyle yoğurarak yaşayan ve devingen bir dil yaratmayı başarmıştır.

Bu yaratıya ise birinci bagatelde Sabâ dizisi tetrakordları, ikinci bagatelde Alaca Dor dizisi tetrakordları, üçüncü bagatelde ise Hüseyni dizisi tetrakordları ile *Kaptan Havası* gibi türkülerden derlediği motiflerle; kudüm, kemençe, tambur gibi halk çalgılarını da imgeleyerek oluşturduğu soyut figürleri, Anadolu halk müziklerinin tartımsal yapısıyla dokumak yoluyla erişmiştir. Baran bu yolla kompozisyon kurgusunu 20. yüzyılı sarsmış bir ressam olan Paul Klee'nin resim anlayışıyla örerek, soyutladığı figürleri ön plana çıkarmak yoluyla form anlayışını genişletmiştir. İlk bakışta düzensiz ve bağıntısız görünen bu figürlerin oluşturduğu bagatellerin, yapılan incelemeler sonucunda tanımlanmış bir kurgu dahilinde tasarlandığı kanısına varılmıştır. Dikkatli bakıldığında, *Üç Bagatel*'deki her unsurun bir açıklamasının olduğu gözlemlenmiş, sanatsal anlayışında simetrilere büyük yer ayıran Baran'ın neredeyse matematiksel denecek örüntülerle bezediği müzikte, duyuşta doğallığı yine de kaybetmediği, aynı zamanda çağının bestecilik tekniklerini takip edip etkin bir biçimde kullanmış olduğu görülmüştür. Bu yüzdendir ki, İlhan Baran, aynı tarihli dergi yazısında işaret ettiği "yöresel verilerden evrensel anlatıma" ulaşan yolu çizmeyi başarmıştır denebilir.

Literatür taraması yapıldığında, İlhan Baran hakkında detaylı analiz çalışmalarına rastlanmamakta, eserlerinin ise gereğince seslendirilmediği gözlemlenebilmektedir. Yirmi beş gibi genç bir yaşında böyle bir kompozisyon anlayışına erişmiş olan Baran, belki de bu çeşit görmezden gelinmeler sebebiyle sınırlı sayıda eser vermiştir. Bu konuda Evin İlyasoğlu ile yaptığı söyleşide de bir başka eseri olan *Dönüşümler*'i anlatırken "*Dönüşümler*'i yazalı 8-9 yıl oldu. Gerçi yeni seslendirildi ama bu bizdeki özellik: Neredeyse yapıtın mevcudiyetini bile unutuyorsunuz. Birden bir olanak çıkınca tekrar eğiliyorsunuz üzerine" diye konuşmuştur (İlyasoğlu, 1992, s. 203).

Unutulmuş ya da göz ardı edilmiş görünse de, Baran'ın yazıları ve müziği göz önüne alındığında, bir bestecinin yaşadığı toprakların gerçekliğini sanatına yansıtarak özgün bir müzik dili yaratma yöntemlerine dair bugüne dahi uyarlanabilecek bir yol önerdiği

görülebilmektedir. Bu bakımdan, besteci her ne kadar kullandığı tekniği sürekli yenilemek ve değiştirmek yolunu izlemişse de içerdiği öz bakımından *Üç Bagatel*, bestecinin sanat anlayışının bir yansıması, deyim yerindeyse "bir İlhan Baran portresi" olarak değerlendirilebilecek bir yapıttır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Aktüze, İ. (2002). *Müziği okumak* (Cilt 1). İstanbul: Pan Yayıncılık.

And, M. (2004). *Osmanlı tasvir sanatları* (Cilt 1). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun doğu-batı arası müzik köprüsü.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bagatelle. (t.y.). *Oed.com sözlüğü* içinde. https://www.oed.com/view/Entry/14618?redirectedFrom=bagatelle#eid adresinden alınmıştır.

Baran, İ. (1961, Aralık 15). Çağdaş Türk müziği üzerine. *Değişim Aylık Edebiyat Sanat Dergisi* (2), s. 12.

Baran, İ. (2000, Mart). Frédéric Chopin'den Bill Evans'a II. *...Ve Müzik Araştırma ve Yorum Dergisi* (5), 3-10.

Baran, İ. (1974). *Üç bagatel.* Ankara: Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları no. 71.

Baran, İ. (1962, Ocak 15). Yöresel verilerden evrensel anlatıma. *Değişim Aylık Edebiyat Sanat Dergisi* (3), s. 19.

Boulez, P. (1990). *Il paese fertile: Paul Klee e la musica.* Milano, İtalya: Leonardo.

Brown, M. J. (2001, Ocak 20). *Bagatelle.* Erişim adresi: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001758

Çöloğlu, E. (2005). *Çağdaş Türk bestecilerinin 20. yy. müziğinin modernist anlayışlarıyla etkileşimi-orkestra için müzik.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Drabkin, W. (2001, Ocak 20). *Retrograde*. Erişim adresi: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023263?rskey=23Xc18&result=1

Edgü, F. (2008). *Biçimler, renkler, sözcükler.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Fauvism. (2020). *Britannica.com ansiklopedisi* içinde. https://www.britannica.com/art/Fauvism adresinden alınmıştır.

Fırat, E. O. (1985). *Çağdaş müzik*. A. Say (Ed.), *Müzik ansiklopedisi* (s. 395) içinde. Ankara: Sanem Matbaası.

Griffiths, P. (2011, Ekim 26). *Serialism.* Erişim adresi: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025459?rskey=obchwH&result=1

Inversion. (t.y.). *Oed.com sözlüğü* içinde. https://www.oed.com/view/Entry/99005?redirectedFrom=inversion#eid adresinden alınmıştır.

İlyasoğlu, E. (1992). *Müziğin kanatlarında söyleşiler.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

İlyasoğlu, E. (1998). *Çağdaş Türk bestecileri.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2009). *Oluşum süreci içinde sanatın tarihi.* İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Kahramankaptan, Ş. (2010). *Müzikte derin zirve.* Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Klee, P. (Ressam). (1938). Die vase [Resim]. https://www.artsy.net/artwork/paul-klee-die-vase-the-vase

Klee, P. (1962, Nisan 15). Günce. (M. Evrentuğ, Çev.) *Değişim Aylık Edebiyat Sanat Dergisi* (6), s. 6.

Mimaroğlu, İ. (2014). *Müzik tarihi.* İstanbul: Varlık Yayınları.

Monody. (t.y.). *Oed.com sözlüğü* içinde. https://www.oed.com/view/Entry/121379?redirectedFrom=monody adresinden alınmıştır.

Özbayrak, O. V. (2018). *Saygun'un müziğinde modalitenin yeri ve önemine bir bakış: 1. ve 4. senfonilerinin modal açıdan incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Say, A. (1998). *Türkiye'nin müzik atlası.* İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Yayınları.

Saygun, A. A. (1966). *Musiki temel bilgisi* (Cilt IV). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Saygun, A. A. (1967). *Töresel musiki.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Saygun, A. A. (2009). Türk musıkisi (İ. Gökçen, Çev.). *Folklor/Edebiyat, 15*(58), 9-44.

Saygun, A. A. (1937). *Yedi Karadeniz türküsü ve bir horon.* İstanbul: Hüsnü Onaran Basımevi.

Schuback, M. S. (2013). In-between painting and music—or, thinking with Paul Klee and Anton Webern. *Research in Phenomenology,* 43, 419-442. http://www.jstor.org/stable/24659816

Sun, M. (1969). *Türkiye'nin kültür-müzik-tiyatro sorunları.* Ankara: Ajans-Türk Kültür Yayınları.

Sun, M. (2007). *Türk müziği makam dizileri.* Ankara: Sun Yayınevi.

Thévenin, P. (1990). [Önsöz]. Boulez, P. *Il paese fertile: Paul Klee e la musica* içinde. Milano, İtalya: Leonardo editore.